

## גבולות הקולנוע: השעמום המפרה של סרטי שנטל אקרמן.

יש סרטים שמשעמם לראות אותם, אך מעניין לדבר עליהם, ויש סרטים שמעניין לראות אותם, אך משעמם לדבר עליהם. לפחות בהקשר התאורטי של אונטולוגיה – תורת היש הקולנועית – העוסקת במהות ובגבולות המדיום. לסוג הראשון שייכים סרטים כמו **אמפייר** לאנדי וורהול (1964), שמצלם במשך שמונה שעות צילום סטטי של גורד השחקים המפורסם בניו יורק ובו רק האור משתנה בתמונה נטולת פסקול כלשהו; או **אורך גל** למייקל סנאו (1968), זום רצוף בתוך לופט ניו יורקי שנמשך 45 דקות אך האירוע הדרמטי היחיד שנקלט בו נמשך פחות מדקה – אדם נכנס לחדר ומתמוטט על הרצפה – הזום מתעלם ממנו ומתקדם לעבר תצלום גלי ים מודבק על הקיר ממול; או **המדע העליז** לז'אן לוק גודאר (1969), שבו מתוך מסך שחור ללא תמונה בוקעים במשך דקות ארוכות קולות של הפגנות סטודנטים ונאומי זעם בגנות חברת הֶסְפֶּקְטָקְל הקפיטליסטית.

לסוג השני של סרטים, זה שמעניין לצפות בהם ומשעמם לדבר עליהם (בדיון על גבולות הקולנוע) שייכים רוב סרטי העלילה והתעודה – יש להם הרבה מה לומר על העולם ועל בני האדם אך מעט אם בכלל על עצמם כמדיום. האתגר הזה מצוי בסרטים מהסוג הראשון שמסרבים לאמץ את מוסכמות הקולנוע הקונוונציונלי: לרתק על ידי סיפור, לרגש על ידי אירועים דרמטיים, ליצור הזדהות עם הדמויות, לעסוק בבני אדם קונקרטיים במקום בהפשטות.

המחיר שמשלמים על הסירוב לרתק ולרגש הוא שעמום. "מצב של אדישות או אפתיה החודר לתודעה כאשר האדם חש כי אין שום דבר מעניין או משמעותי לעשות".<sup>1</sup> שאלות כמו: "מה אני עושה פה?", "למה זה מגיע לי?", "מתי כבר יקרה משהו?" הן תגובת-נגד לשעמום של צופה קצר רוח. הן מוליכות לפעולה: לצאת מהסרט באמצע, או, אצל צופים סקרנים ואוהבי קולנוע, לשיפוט המתרחש על המסך ולמודעות עצמית.

שיפוט מחייב הפעלת חשיבה. הסרטים של וורהול, סנאו וגודאר בשלהי שנות ה-60 ובראשית שנות ה-70 מעניקים לצופיהם (המעטים) שפע של זמן להבחין בניואנסים דקים שבדקים בתזמון, בעריכה, במשחק (אם יש), בחומרי צילום ובעדשות. החזותיות שבעבר התבטלה מול הסיפור והריגוש, זכתה בסרטי שלהי שנות ה-60 לעדנה וללגיטימיות. כמו טיעון לוגי במאמר תאורטי שאינו מחויב לסיפור עלילה.

כך הפך השעמום לאמצעי מבע בקולנוע שכונה "אוונגרדי" אבל היה למעשה אקדמי, הולם דיון ושיח עיוניים – קולנוע של פרופסורים באוניברסיטאות ושל תלמידיהם (רבים מהם אומללים) שנאלצו לצפות בסרטים אלה כדי לזכות בציון, וגם של מהפכנים שמאסו במוצרי התעשייה ההוליוודית והכמו-הוליוודית הממוסחרת המטמטמת וביקשו קולנוע אחר, אלטרנטיבי, טהור, שלא "יספר סיפורים".

<sup>1</sup> Csikszentmihalyi, Mihaly - BOREDOM. Kazdin, Alan E. (Ed), (2000). *Encyclopedia of psychology, Vol. 1.*, (pp. 442-444)

וורהול, סנואו וגודאר היו חונכיה של שנטל אקרמן בשלהי שנות ה-60 ובראשית שנות ה-70.<sup>2</sup> בשונה מיצירותיהם הצליחו סרטיה להפקיע את השעמום מאולמי הרצאות וממועדוני סרטי מחתרת מהפכניים ולהביאו אל אולמות בתי קולנוע ותחנות השידור הציבורי, אל קהל רחב יחסית. סרטיה, בניגוד לסרטי חונכיה, עוסקים פחות בקולנוע, בגבולותיו או בהקשריו האידיאולוגיים האבסטרקטיים ויותר בבני אדם ממשיים ובמצוקותיהם. השעמום שבסרטיה מואנש. הוא חדל להיות אקדמי ומתחיל לחיות, לנשום ואף לרגש. מעניין לראות את סרטיה ומעניין לדבר עליהם.

**ז'אן דילמן, רציף המסחר 23, בריסל 1080**, סרט ארוך כשמו (1975), עוקב במשך כ-193 דקות אחר שגרת שלושה ימים בחייה של עקרת בית ואם חד-הורית (דלפין סריז'). מעט מאוד קורה ב-186 הדקות הראשונות של הסרט, ומה שקורה הוא כמעט לחלוטין נטול דרמה: הגיבורה מכינה שניצל לטיגון (בזמן אמת של כשלוש דקות), מקלפת תפוח אדמה (במשך שתי דקות), רוחצת אמבטיה בזמן אמת (במשך שלוש דקות), שותקת מול בנה שאוכל ארוחת ערב בזמן אמת (במשך שמונה דקות), מקריאה לו בקול מונוטוני מכתב חסר עניין מדודה בקנדה (שלוש דקות), יושבת במטבח ובוהה בחלל (חמש דקות). רק לרגעים משתבש סדר היום שלה: מכסה של סיר נשמט בשגגה על הארץ, היא מכפתרת לא נכון את החולצה, תפוחי אדמה נשרפים לה על הכירה. רוב הסצנות מתרחשות בצילום רציף אחד, ללא שינויי זוויות צילום, ממצלמה מקובעת, לרוב במדיום ופול-שוט, בסימטריה מוקפדת של המתרחש בפריים. אין בסרט שום הדגשים דרמטיים של משחק, מבע פניה של ז'אן, כשהיא מארחת גברים בשעות אחר הצהריים כדי לפרנס את עצמה ואת בנה, אינו שונה ממבע פניה כשהיא רוחצת את האמבטיה או מקלפת תפוח אדמה. המשגלים שלה מסומנים במשך שניות ספורות, בדרך כלל על ידי קולות שבוקעים מבעד לדלת הסגורה של חדר השינה. הדרמה מתחילה בדקה ה-186 של הסרט ומסתיימת בחטף כעבור כ-30 שניות: ז'אן דוקרת במספריים גבר משופם ששגל אותה זה עתה. הרצח מצולם מרחוק, מקצה החדר, כהשתקפות במראה, רק שומעים מקרוב את גניחת הנרצח. אינני יודע אם זהו רגע של אושר ושל שחרור ממועקת חיים חסרי טעם וחסרי תכלית אצל גיבורת הסרט – אך הצופה (אני לפחות) חש התעלות. בשביל הרגע הזה היה שווה לסבול שעות של שעמום. הוא נבנה מתוך השעמום שמילא אותו במשמעות כפי שימים, חודשים ולפעמים אף שנים של חיזור יגע ממלאים במשמעות את מעשה מימוש האהבה.

<sup>2</sup> אליהם צריך לצרף את יצירותיהם של ג'ונס מקאס ושל יוצרי סרטי "מחתרת" ו"הקולנוע הסטרוקטורליסטי" האמריקאים; קולנועני האוונגרד האירופי (באותה תקופה מרקסיסטי ברובו) של ז'אן מרי שטראוב ודניאל ווייה; קולנועני האבסטרקט האוסטרי פטר קובלקה וקורט קרן. אני מדגיש את יצירות וורהול, סנואו וגודאר משום ששנטל אקרמן מרבה להזכיר את השפעתם עליה בראיונות שהעניקה בהזדמנויות שונות. ראו לעניין זה Iyonne Margulis, *Nothing Happens*, Duke University Press, 1996, p. 2-19, 33-41, 80-83.

במשך חמש וחצי הדקות האחרונות של הסרט ז'אן, חולצתה וידה מוכתמות בדם, יושבת בסלון בפנים אטומות, כמעט ללא נוע, ספק המומה, ספק מהורהרת, ספק נרדמת – על רגשותיה יחליט הצופה. אקרמן נותנת לו/לה שפע של זמן להחליט.

מאז הקולנוע האילם של פון שטרוהיים (**נשים טיפשיות** 1922, **תאוות בצע** 1924) ומורנאו (**הזריחה** 1927) ועד סרטיהם של מיכלאנג'לו אנטוניוני (**אוונטורה** 1960) וז'ק טאטי (**זה הדוד שלי** 1958) היטיב הקולנוע להציג שעמום אך נמנע מלהנכיח אותו, מלשעמם. אקרמן דנה אותנו לדקות רבות של שעמום, הד לסבלה של גיבורת הסרט. את המשגלים היא "מייצגת" (אך תמיד באותה שגרה: קול גניחת עוגג, צילום של דלת סגורה) ו"מנכיחה" את ההכנות ואת התוצאות של המשגלים: החלפת חיתול על מזרן, סידור המיטה, מקלחת.

"ייצוג" הוא מעין שפה לעומת "הנכחה" שהיא שעתוק. ב"ייצוג" הצופים משלימים בדמיונם את מה שלא הראו/השמיעו להם – אני יכול בחמש שניות "לייצג" קילוף תפוח אדמה (יד עם סכין מתחילה לקלף את התפוח, קאט לפנים של המקלף, קאט ליד עם הסכין מסיימת את הקילוף). "הנכחה" מתרחשת בצילום אחד ובזמן אמת שאורכו תלוי במיומנותו של המקלף. את ההבדל ביניהם ככלי מבע ממחיש סרטה הראשון של אקרמן, שצילמה בגיל 18, שבע שנים לפני **ז'אן דילמן**.

**בלפוצץ את עירי** (1968, סרט באורך 13 דקות), אקרמן "מייצגת" את השגרה המשעממת של נערה המיועדת להיות עקרת בית. כאן שימשו אותה אמצעי מבע ומקצב מקובלים של "ייצוג": היא צילמה את עצמה במטבח מצחצחת נעל, אחר כך, מכוח אינרציה, המשיכה לצחצח את הגרב שלה, את הרגל מעל לגרב, את הרהיטים שסביבה ולבסוף פתחה את כירת הגז ופוצצה את עצמה עם המטבח והדירה. השילוב של זוועה עם קומדיית סלפסטיק במקצבי עריכה מקובלים מרשים ומהנה ללא ספק. **בז'אן דילמן** היא לא מאפשרת לצופיה הנאות כאלה. הם נידונו להתייטר (כמעט) כמו הגיבורה.

קלוד לנצמן **בשואה** (1985), עשר שנים אחרי **ז'אן דילמן**, נוקט אסטרטגיית שעמום דומה – אין לי מושג אם לנצמן הושפע מאקרמן, לא אופתע אם כן. **שואה** בוחן באובססיביות פרטי פרטים של הזוועות, מאריך בצילומים שלא קורה בהם כלום, מתעכב זמן רב על שתיקות מרואייניו, לעתים מצלם ראיונות בשתי שפות בלי מורא מלעייף ולהתיש את הצופה (שאלת הבמאי בצרפתית, תרגום של מתרגם לפולנית ותשובת המרואיין בפולנית ששוב מתורגמת לצרפתית). אצל לנצמן כמו אצל אקרמן הצופים אינם מורשים "ליהנות" אלא נידונים לעבודת פרך. עצם נושאי הסרטים – שואה, השגרה המדכאת של עקרת בית – מכתיבים את האיסור על ההנאה.

שנה אחרי **ז'אן דילמן** צילמה אקרמן סרט תעודה באורך 89 דקות, **חדשות מהבית** (1976): מראות רחובות העיר ניו יורק, תחנות הרכבת התחתית, מסעדות וחנויות משולבים בקריינות מבוססת על מכתבים מאמה של הבמאית כאשר האחרונה שהתה לראשונה בניו יורק. באופן

מפתיע ז'אן דילמן ושואה נראים לי קרובים זה לזה ברוחם יותר מחדשות מהבית ושואה אף על פי שהשואה שנייה מתבקשת: הסרטים שייכים לאותו ז'אנר של סרטי תעודה. שניהם ארכניים, איטיים ואינם עושים הנחות לצופה. אלא שהפעם מדובר בסוג אחר של הנחות ובסוג אחר של צפייה.

באופן מסורתי הפסקול (קריינות, אפקטים, מוזיקה ודיאלוג) ליווה ותמך בתמונה הקולנועית. "סרטי קולנוע מגשימים את רוח המדיום רק אם החזותי הוא זה שמוביל אותם",<sup>3</sup> קבע נחרצות זיגפריד קרקאוור, מהתאורטיקנים הבולטים של הריאליזם הקולנועי. רק לעתים נדירות העז הנשמע להתקומם נגד ההגמוניה של הנראה (כמו במנשר המפורסם משנת 1929 של איזנשטיין, פודובקין ואלכסנדרוב נגד השימוש בקול סינכרוני). אצל אקרמן משתחרר הפסקול מאחיזת התמונה ומנהל אורח חיים עצמאי, בלתי תלוי בה.

טקסטים טריוויאליים למדי של אם דואגת, המדווחת לבתה על מצב העסקים ומעט רכילות משפחתית, מוקראים על ידי הבמאית: "ילדתי הקטנה היקרה לי מכל, רק עכשיו קיבלתי את המכתב שלך ואני מקווה שתמשיכי לכתוב לי לעתים קרובות. בכל מקרה אני מקווה שתשובי אליי בקרוב. אני מקווה שאת בקו הבריאות ושכבר מצאת עבודה. אני מתרשמת שאת אוהבת את ניו יורק ושאת מאושרת. זה משמח אותנו, אף על פי שהיינו רוצים שתשובי אלינו בקרוב". המכתבים נקראים על רקע רחובות מנהטן, תחילה כמעט ריקים מאדם, בהמשך הולכים ומתמלאים בקהל. בני אדם מצולמים לרוב מרחוק או ממרחק בינוני, הצופים אינם מגיעים לשום אינטימיות אתם. התמונות הן סטטיות עד אמצע הסרט בערך ואז, אחרי כמה צילומים פנורמיים, הרחובות מצולמים ממכונת נוסעת ובהמשך, בצילום שנמשך כעשר דקות, מספינה המתרחקת לתוך הים. לקריינות מתלווים רעשי עיר, שבשלב מסוים בסרט מתבררים כא-סינכרוניים במודגש. אנו שומעים מכוניות חולפות מול המצלמה רק כשהן אינן בתמונה. הן חולפות בדממה כאשר רואים אותן.

אין שום קשר (ישיר) בין תוכן מכתבי האמא לבין המראות של ניו יורק, החיבור ביניהם הוא שרירותי לחלוטין. מדי פעם רעש הרחוב גובר ומטביע את קול הקריינות של אקרמן ומדי פעם הקריינית גוברת על רעשי רחוב. הצופה נדרש כאן לפענח, עליו לפרש את הקשר שבין מראות העיר לקריינות ולמוזרויות הפסקול. דימויי **מכתבים מהבית** בתמונה ובפסקול נושאים משמעויות רבות, בניגוד לשואה של לנצמן ולז'אן דילמן החד-משמעיים, התמונה, הצליל והחיבור ביניהם חדים וברורים לחלוטין – אין צורך לפענח אותם. גם אם ברור ש**חדשות מהבית** עוסק בניכור בכרך הגדול ובגעגועי אם לבתה, הקשר בין הפסקול לתמונה הרבה יותר מורכב ורב-משמעי. מדוע הסרט מאבד סינכרוניזציה – אנחנו חולפים ליד מכוניות ולא שומעים אותן? מה הקשר בין רחוב ניו יורקי סתמי למדי, עם בתים משני צדדיו מצולמים בסימטריה מוקפדת, לקריינות: "מרלין התקשרה אתמול וסיפרה שהיא לא יכולה לבקר אצלך עדיין. היא

<sup>3</sup> Siegfried Krakauer, *Theory of Film*, Oxford University Press, 1978, pg. 103

נשמעה עצובה, אבל היא אמרה שהכל בסדר אצלה?" גם אם לדעתי אותו טקסט יכול היה להישמע באותה מידה של אפקטיביות על צילום של רחוב אחר או של רכבת תחתית או של בר – ייתכן מאד שמשמעות החיבור והתחושה שהוא יעורר יהיו שונים אצל צופים שונים. אם בז'אן דילמן ובשואה הצופים נדרשים לשרוד את הסרט, במכתבים מהבית הם נדרשים לייצר אותו, להיות שותפים ליצירתו. מעבר לכך – עצם החיבור השרירותי של צילומים ממציאות אחת עם מכתב ממציאות אחרת מעורר את תשומת לב הצופה למדיום עצמו ולגבולות שלו.

מאז ראשית הקולנוע מוטרדים הוגיו ממה שפרדריק ג'יימסון כינה "מהותו הפורנוגרפית של החזותי"<sup>4</sup> (הדגשת המילה "מהות" היא של ג'יימסון). פורנוגרפיה ואלימות בקולנוע הן מימוש אותה מהות "המחייבת אותנו להביט על העולם כאילו הוא גוף ערום... לרתק אותנו על ידי ריגוש, ללא שום השקעת מחשבה. הצטמצמות כזו אל הגוף היא ללא ספק תפקידו של הקולנוע כמדיום"<sup>5</sup>. לפיכך אם יבקש המדיום להפיק מתוכו יצירת אמנות, יהיה עליו להיאבק בנטייתו הטבעית לפורנוגרפיה ולגבור עליו, לדכא את יצרו החזותי. ג'יימסון רואה בסרטים מאופקים ו"נזיריים" (austere films) תנאי הכרחי לקיום קולנוע כאמנות.

סרטים אוהבים לשטות בהוגיהם. רבות מיצירותיה של שנטל אקרמן מגשימות את המשאלה של ההוגה האמריקאי אך באופן פרדוקסלי דווקא על ידי מימוש מהותו הפורנוגרפית של החזותי, על ידי נאמנות עיקשת, בלתי מתפשרת, לזמן ולחלל המציאותיים.

בסרטה התיעודי המאוחר יותר **מן המזרח** (1993), מסע קולנועי בארצות אבותיה ממזרח אירופה (מזרח גרמניה, פולין, רוסיה), אקרמן משלבת את המועקה של ז'אן דילמן עם התהייה על גבולות המדיום הקולנועי של **חדשות מהבית**. נסיעות אינסופיות על פני אנשים עומדים בסבלנות בתורים לאוטובוס, לחשמלית או לרכבת משולבות בצילומים סטטיים, ארוכי משך של איכרות אוספות תפוחי אדמה בשדה, משאיות בצומת דרכים, אלמונית צופה בדממה בטלוויזיה או אנשים רוקדים באולם של מלון (או שמא "ארמון תרבות" בנוסח סובייטי). דימויים אלה הופכים את הצופים לשותפים למועקה הסובייטית והפוסט-סובייטית. ובעוד **מן המזרח** נעדר קריינות כלשהי ומטיל על הצופה את כל מלאכת פרשנות התמונה והצליל (התמיד סינכרוני, נאמן לתמונה בסרט זה) – תנועות המצלמה העצמאיות, נטולות תכלית לכאורה, מדגישות את השרירותיות הסגנונית של הסרט. בקולנוע ריאליסטי תנועות מצלמה תמיד משרתות את המצולם: עוקבות אחר דמות או מובילות אליה או חושפות ומציגות אותה בהדרגה. כמו שהפסקול ב**חדשות מהבית** משוחרר מתלותו המסורתית בתמונה, כך תנועות המצלמה וקביעונה **במן המזרח** משוחררים מההתרחשות בחלל המצולם ואינם כפופים עוד למציאות המצולמת.

<sup>4</sup> Frederic Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge 1990, p. 1

<sup>5</sup> שם, עמ' 147, 148.

שחרור כזה נגד לכאורה את מהות הקולנוע שהצטייר מאז ראשיתו כ"שעתוק מכני" (ולטר בנימין), כ"ראי" או כ"חלון" למציאות (אנדרה בזין), כ"גאולת המציאות המוחשית" (זיגפריד קרקאוור) או כמבט "פורנוגרפי על העולם כאילו הוא גוף ערום" (ג'יימסון).

המקצבים האיטיים של רבים מסרטיה של אקרמן וקיבעון דימוייהם (בוודאי בשלושה הסרטים שמאמר זה עוסק בהם) שחררו את הקולנוע ממחויבותו לקצב ולתנועה שהודגשו בעצם האטימולוגיה שלו: קול-נוע, ראי-נוע, *cinématographe*, *movies* (מקורה היווני של המילה הצרפתית: "תרשים-תנועה"). עלילותיה המשובשות (או לא-קיימות) של אקרמן וסיפוריה התיעודיים והעלילתיים נטולי האירועים והדרמה אינם מתיישבים עם הנחות היסוד של קולנוע שראה את עצמו מראשיתו כהתפתחות ספרותית-תיאטרלית: "מחזה-אור", *lichtspiel*, *photoplay*.

הרחבה זו, חציית מה שנקבע כגבולות המדיום, שחרור הפסקול מהתמונה, תנועות המצלמה מהמצולם, הנרטיב מן הדרמה, מעניקים לצופים חירות ליצור פרשנויות משלהם ועל ידי כך להיות שותפים ליצירה. כמו כל חירות – גם זו מלווה בלא מעט אחריות ומועקה. שעמום הוא המחיר שמשלמים עבור חירות. על הצופה להחליט אם הוא בוחר בה או מוותר עליה.